

Dodicesimo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale»

Bologna, 21-23 novembre 2008

Il poema sinfonico nell'opera giovanile di Arnold Schönberg

FRANCESCO FINOCCHIARO

1. Gli esordi di Arnold Schönberg sono da qualche tempo al centro dell'interesse della ricerca musicologica. La rinnovata attenzione verso le opere giovanili del compositore viennese è legata a doppio filo ai motivi di un nuovo dibattito storiografico sulla Wiener Schule. Di recente, Andreas Meyer e Ullrich Scheideler¹ hanno puntato il dito contro la tendenza ad assumere posizioni apologetiche da parte di una passata storiografia,² che per la preoccupazione di legittimare l'opera schönberghiana ha finito spesso per appiattirsi sulla poetica del compositore e per confondersi *ipso facto* con la critica militante.

Nel quadro attuale, si può dire che gli studi su Schönberg si siano affrancati dalla sua ingombrante autorità. Decisiva, in questo processo di emancipazione, è stata la scelta di rimettere in discussione l'immagine autoriale schönberghiana, a partire dalla riconsiderazione dell'evoluzione artistica del compositore.

Un contributo considerevole alla definizione di questo nuovo quadro potrà venire da un attento esame delle opere giovanili, segnatamente del periodo anteriore a *Verklärte Nacht* op. 4 (1899).

2. Con tutta evidenza, l'opera del primissimo Schönberg è completamente “avvolta” in quella che Max Reger chiamò la *Brahmsnebel*, la “nebbia brahmsiana”:³ fino al 1897, Schönberg compone musiche per danze (Walzer, Polka ecc.), *Lieder* per voce e pianoforte e svariati brani di musica da camera. I tratti stilistici di queste prime opere sono anch'essi testimoni di una *Brahms-Begeisterung*: in *primis* l'ossessione per il lavoro motivico e per uno sviluppo tematico capillare, poi l'uso in contrappunto di più figure tematiche sovrapposte

¹ Cfr. l'introduzione ad *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, a cura di A. Meyer e U. Scheideler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, pp. 9-28.

² Su tutti W. REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968, ma anche J. RUFER, *Teoria della composizione dodecafonica* (1952), Milano, Mondadori, 1962, R. LEIBOWITZ, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947 e per l'Italia R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini-Zerboni, 1958.

³ Secondo quanto riferito da Walter Frisch, l'espressione *Brahmsnebel* fu coniata da Wilhelm Tappert, un importante critico wagneriano: cfr. W. FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg. 1893-1908*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 3.

(Schönberg lo avrebbe definito più tardi un *Komponieren mit selbständigen Stimmen*),⁴ un certo gusto per le ambiguità metriche e gli spostamenti ritmici, nonché l'adesione a precisi modelli formali, come la *Serenata* (vedi l'omonima composizione strumentale del 1896). Nel *Quartetto in Re maggiore* (composto l'anno seguente), questi elementi sono tutti presenti e condotti a perfezione. Ma, come ha scritto Walter Frisch, il *Quartetto* del 1897 segna allo stesso tempo in Schönberg un punto di saturazione nella recezione di Brahms.⁵ Nell'*Introduzione ai quattro quartetti d'archi*, lo stesso compositore avrebbe ammesso:

Mentre questa composizione risentiva fortemente dell'influsso di Brahms e Dvořák, si verificò poi una svolta quasi improvvisa verso un modo di comporre più "progressivo". Sulla scena musicale erano comparsi Mahler e Strauss, e la loro apparizione era così affascinante che ogni musicista fu subito costretto a prender partito pro o contro. Allora avevo solo ventitré anni, prendevo fuoco facilmente, e incominciai a scrivere poemi sinfonici in un sol tempo ininterrotto.⁶

A quello che Adorno avrebbe definito «l'ideale neotedesco della forma a un movimento»⁷ si richiama una importante serie di capolavori, che va da *Verklärte Nacht* op. 4 alla *Kammersymphonie* op. 9, passando per *Pelleas und Melisande* op. 5 e il *Quartetto in re minore* op. 7. In questa sede, noi ci soffermeremo tuttavia sull'analisi di tre poemi sinfonici incompiuti, composti tutti intorno al 1898, che rappresentano, da parte di Schönberg, i primi tentativi di stabilire su un piano formale un collegamento con l'avanguardia musicale del suo tempo.

I primi documenti della nuova poetica non appartengono però alla musica strumentale, bensì alla produzione liederistica. In quest'ambito, la svolta è legata alla scoperta di Richard Dehmel (1863-1925). Schönberg compose nel 1897 i primi *Lieder* su suoi testi (*Mädchenfrühling* e *Nicht doch!*, nei *Frühe Lieder*). Su liriche di Dehmel sono poi *Erwartung*, *Jesus bettelt* ed *Erhebung* dai *Lieder* dell'op. 2 e *Warnung* dall'op. 3; all'omonimo poema di Dehmel è ispirata, com'è noto, *Verklärte Nacht* op. 4. I *Lieder* dehmeliani meritano tutta la nostra attenzione, perché è in essi che Schönberg si lascia definitivamente alle spalle lo stile brahmsiano e prende ad esplorare un linguaggio cromatico più avanzato, debitore di Wagner e in parte anche di Strauss.

Un chiaro sintomo wagneriano è l'impiego della tecnica che Schönberg chiamerà di *Modell und Sequenz* ('modello e progressione'),⁸ come già si vede nell'introduzione strumentale di *Gethsemane*, costruita prendendo a modello il *Preludio* del *Tristano*. Sul piano armonico, a partire da *Mädchenfrühling* e *Mannesbängen*, Schönberg tende a costruire il brano sull'esplorazione di armonie vaganti (triadi aumentate, settime diminuite, quadriadi

⁴ Cfr. A. SCHÖNBERG, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911), inedito, nel fondo dell'Arnold Schönberg Center di Vienna con il numero di catalogo T57.14.

⁵ FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg* cit., p. 75.

⁶ A. SCHÖNBERG, *Introduzione ai quattro quartetti d'archi* (1949), in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 244-278: 245.

⁷ T. W. ADORNO, *Sulla preistoria della composizione seriale* (1958), in ID., *Immagni dialettiche*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 177-192: 181.

⁸ Cfr. A. SCHÖNBERG, *La mia evoluzione* (1949), in ID., *Analisi e pratica musicale* cit., pp. 318-331: 319.

wagneriane, seste francesi) collegate tramite movimento cromatico delle parti o, ancora più spesso, per mezzo di progressioni cadenzali delle fondamentali (del tipo I II V I), armonizzate tuttavia con accordi vaganti o apparenti. Diventano sempre più frequenti inoltre progressioni armoniche ellittiche, che vedono l'omissione della dominante. È necessario insistere su questi elementi poiché saranno condotti a sviluppo nei frammenti di musica a programma del 1898.

3. *Verklärte Nacht* non costituì, dunque, l'unico tentativo di musica a programma prima della svolta di secolo. I tre poemi sinfonici incompiuti *Hans im Glück*, da una fiaba dei fratelli Grimm, *Frühlings Tod*, ispirato a Nikolaus Lenau, e *Toter Winkel*, da un testo di Gustav Falke (tutti e tre composti tra la primavera e l'estate del 1898) sono importanti documenti di quella «svolta quasi improvvisa verso un modo di comporre “più progressivo”».

Secondo Ulrich Thieme, al quale dobbiamo il primo e, ad oggi, più completo studio sull'argomento,⁹ i tre frammenti avrebbero il valore di studi preparatori per l'op. 4, per l'uso polifonico-contrappuntistico della grande orchestra, per la sperimentazione della forma ciclica in un unico movimento, per l'unione di concezione programmatica e musica da camera (elemento di novità evidenziato, per lo più in negativo, anche nelle prime recensioni di *Verklärte Nacht*). Non è qui in discussione un giudizio estetico per abbozzi di qualche decina di battute; ma è certo che essi possano rivestire il significato di un documento storico, nella misura in cui attestano trasformazioni stilistiche in atto, se non, come crediamo sia questo il caso, vere e proprie svolte nella concezione poetica del loro autore. I tre frammenti, praticamente coevi, sono testimoni, in questo preciso momento dell'evoluzione artistica schönberghiana, di una fortissima attrazione per la musica a programma.

Di *Hans im Glück* ci limiteremo a dire che il manoscritto, su un unico foglio in cui compare anche uno schizzo appartenente ai *Gurrelieder*, consta di appena 13 battute su doppio pentagramma, con minime indicazioni per la strumentazione (esempio 1a). È intitolato “Hans im Glück: Symphonische Dichtung nach dem deutschen Märchen”; Schönberg abbozzò anche un programma di poche righe (esempio 1b), sormontato dal motto goethiano “Ich hab’ mein Sach’ auf nichts gestellt”,¹⁰ ma trattandosi di un così breve frammento non è ci consentito inferire altro se non una effimera attrazione per un soggetto umoristico, forse debitrice del poema straussiano *Till Eulenspiegel*, che era stato eseguito a Vienna nel 1896.

⁹ U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs: Einflüsse und Wandlungen*, Regensburg, Bosse, 1979, pp. 170-215; ma cfr. anche W. B. BAILEY, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor, UMI, 1984, pp. 38-51.

¹⁰ «Hans wird von seinem Lohnherrn aus dem Dienste entlassen und erhält von diesem für seine gute Aufführung eine Goldkugel. Er hat keine Vorstellung davon wie reich er ist und zieht lustig in die Welt (Hans viene licenziato dal suo padrone e ottiene da lui, per i suoi buoni servigi, una biglia dorata. Egli non ha idea di quanto sia ricco e va contento per il mondo». A. SCHÖNBERG, *Entwurf des “Programms” zu einer Symphonischen Dichtung “Hans im Glück”*, s.d., inedito, T27.11.E. Il motto “Ich hab’ mein Sach’ auf nichts gestellt” (Ho fondato la mia causa sul nulla) è il primo verso di *Vanitas! Vanitatum vanitas!*, componimento poetico del 1806 di Johan Wolfgang Goethe.

Ben altra è la consistenza del secondo frammento, *Toter Winkel* ('Angolo morto') da un testo di Gustav Falke. Di primo acchito, il brano sembra imparentabile nello stile e nell'assetto all'op. 4, con cui condivide l'idea del connubio fra organico cameristico (il sestetto d'archi) e musica a programma (con tanto di testo poetico riportato sul frontespizio della composizione) (esempio 2). In virtù di questo elemento, Ulrich Thieme e Walter Bailey hanno riconosciuto in *Toter Winkel* il più diretto precursore di *Verklärte Nacht*.¹¹ Ma sebbene siano molti e innegabili i punti di contatto tra le due opere, non è tuttavia meno proficuo prendere in considerazione le altrettanto evidenti discrepanze.

Le due stanze del componimento poetico di Gustav Falke ritraggono una tetra scena naturale, molto statica, che descrive l'arrivo della brezza marina e il pigro calare della marea (esempio 3).

In partitura, si possono individuare tre sezioni (che dovevano forse esser parte di una più ampia introduzione) che occupano un arco complessivo di 34 battute: 1-18, 19-28, 29-(34). La prima e la terza si basano sullo stesso materiale tematico (una linea melodica discendente, che già preannuncia il tema iniziale di *Verklärte Nacht*). Nel frammento non si fa uso alcuno della capillare elaborazione motivica, tipica del Quartetto in Re maggiore e, più in generale, della fase brahmsiana, ma si procede quasi esclusivamente per ripetizioni letterali o progressioni su diverse altezze di motivi di due battute, o ancora tramite progressive elisioni delle figure-motivo, secondo un procedimento definito da Schönberg *Auflösung* ('liquidazione').¹²

La prima sezione (esempio 4_a) è resa omogenea dalla ripetizione del Fa#, un pedale interno in ritmo sincopato nella seconda viola e nel secondo violino. In Re maggiore è la prima cadenza a batt. 4, ma senza la quinta dell'accordo; l'enfasi posta successivamente sull'accordo di Fa# maggiore lascia propendere per un Si minore tonalità d'impianto.

Nella prima sezione si possono contare due diverse figure-motivo. Un profilo discendente *a*, nella prima viola e primo violoncello a batt. 1-4, viene ripetuto con una diversa conclusione a batt. 4-7 e poi conservato nel ritmo nel resto della sezione. Una seconda figura-motivo *b*, esposta dai violini a batt. 8-10, è ripetuta in progressione discendente a batt. 10-12, prima che un episodio di liquidazione ne proponga un'elaborazione della testa *c* in progressione a batt. 12-15 e 16-18.

Questo tipo di costruzione tematica trova conferma anche nella sezione successiva (da batt. 19) (esempio 4_b), ove si hanno insistenti ripetizioni e progressioni del motivo *d* di batt. 19-20, prima ripetuto alla lettera, poi trattato in progressione e infine disciolto a batt. 27. Nella battuta successiva si sovrappongono la conclusione della seconda sezione e l'inizio della terza (esempio 4_c). Quest'ultima rinvia all'inizio del frammento: il Solb (enarmonico di Fa#), nel secondo violino, è il vecchio pedale, della durata di tre battute; il motivo *a*, qui ripreso, va incontro a una imitazione ravvicinata ed è trattato in progressione fino a batt. 34, ove il frammento si arresta.

La composizione di *Toter Winkel* si basa, come è evidente, su di una applicazione intensiva ed esclusiva del principio wagneriano di modello e progressione. Della precedente fase brahmsiana, imperniata sull'ossessiva variazione in sviluppo, non rimane traccia, se

¹¹ Cfr. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs* cit., pp. 181-182 e BAILEY, *Programmatic Elements* cit., pp. 38-39.

¹² Cfr. BAILEY, *Programmatic Elements* cit., p. 40.

non per il distintivo ricorso, nella seconda sezione, alla sovrapposizione di più figure-motivo (*d e g*) (esempio 4_b). La rinuncia deliberata all'elaborazione motivica è segno di una precisa scelta in direzione di un allentamento della consequenzialità sintattica; in assenza di una precisa meta tonale, che è conseguenza dell'uso pervasivo della progressione e del cromatismo, il discorso musicale rimane imperniato sull'illuminazione armonica cangiante di un singolo suono, il pedale di Fa#, di volta in volta fondamentale, terza o quinta di accordi tonali e armonie vaganti.¹³ Come già aveva sperimentato nei *Frühe Lieder* e come farà soprattutto in *Erwartung* op. 2 con un accordo per quarte, nella seconda sezione di *Toter Winkel* Schönberg individua un centro accordale (una settima diminuita con note re#-fa#-la-do), che ricorre volta per volta alla fine del modello di due battute. Questo centro accordale viene raggiunto per due volte dall'accordo di La minore, tramite movimento cromatico delle parti interne (batt. 20, 22), e altre due volte da Do minore, come suo enarmonico fa#-la-do-mib.

In verità, per nessuna delle tre sezioni – come è stato correttamente osservato – si può parlare in verità di un netto profilo tematico, ma occorre piuttosto parlare della “circostrizione” di un aggregato armonico per mezzo di una o due figure-motivo:¹⁴ ne deriva per il discorso musicale una certa staticità, che è abbastanza lontana dal linguaggio di *Verklärte Nacht* ed è piuttosto da collegare, come suggerito da Thieme, all'immobilità della scena poetica, certo inadatta a una scrittura processuale come quella del Quartetto in Re maggiore.¹⁵ La circostrizione di una sonorità accordale potrebbe quindi essere intesa come la trasposizione del clima espressivo omogeneo e unitario, stabilito nella poesia di Falke, entro la sfera della organizzazione musicale. In questo si potrebbe leggere un tentativo di esprimere l'idea del testo poetico *nella* dialettica musicale e *nella* sua logica immanente, che è il senso ultimo di una nota dichiarazione di Schönberg, riferita all'op. 4, circa la volontà di esprimere «l'idea che stava *dietro* il testo poetico».¹⁶

Il più ampio dei frammenti di musica a programma è il poema sinfonico *Frühlings Tod* ('Morte della primavera'). Dell'opera rimangono una particella di 255 battute e una partitura orchestrale di 135 (esempio 5a). La particella è intitolata “Frühlings Tod nach Lenau, für Streich Orchester”; sul frontespizio “Streich” è però cancellato e sostituito con “grosses” ed è aggiunta una lista di strumenti. La particella porta la data 20 luglio 1898, un dato che pone la composizione del frammento in prossimità dell'opera 1.

La poesia di Lenau ha forma regolare, in quattro strofe, e contiene molti passi che potrebbero prestarsi ad episodi di musica descrittiva: venti, tempeste, nubi, raggi di sole e usignoli ecc. (nell'esempio 5b, abbiamo proposto l'unica traduzione italiana edita, di Diego Sant'Ambrogio, risalente al 1890).¹⁷ Thieme, il quale ha tentato a suo tempo di rintracciare alcune di queste corrispondenze di tipo denotativo e referenziale, seppure con risultati non del tutto convincenti, individua in *Frühlings Tod* la prima della serie di composizioni

¹³ Per una più dettagliata analisi cfr. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs* cit., pp. 177-178.

¹⁴ Cfr. *Ibid.*, p. 182.

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 180.

¹⁶ A. SCHÖNBERG, *Cuore e cervello nella musica* (1946), in *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2^a ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 150-177: 152.

¹⁷ N. LENAU, *Il canzoniere*, trad. italiana di Diego Sant'Ambrogio, Milano, Sonzogno, 1890.

schönberghiane in un unico movimento che assommano forma sonata e ciclo sonatistico, come le opp. 4, 5, 7, e 9.¹⁸

La partitura consiste nella successione di numerose *Gestalten* di differente carattere e fisionomia: alcune circoscrivono aree tonali ben definite, altre hanno una identità tonale molto meno stabile. Lo sviluppo tematico in *Frühlings Tod*, come in *Toter Winkel*, obbedisce al principio wagneriano di modello e progressione: tuttavia, esso trova applicazione non solo su brevi frasi di due battute, come avveniva nel frammento precedente, ma anche su strutture tematiche più estese – con questa tecnica è costruito, ad esempio, il tema principale (esempio 6, batt. 19-23). La conferma di una connessione di figure tematiche ed elementi testuali legittimerebbe, per *Frühlings Tod*, il ricorso al concetto di *Leitmotiv*: questi *Leitmotive* sarebbero comunque coinvolti in un processo di trasformazione tematica, oppure risulterebbero connessi con altri motivi in successione o in simultanea. Questo tratto di scrittura, in particolare, rende molto fitto anche l'ordito complessivo del frammento: temi importanti della composizione sono spesso costruiti in *contrappunto per voci autonome*, come il tema principale (esempio 6), o sono trattati in imitazione, come il secondo (esempio 7).

Ma il dato più importante è che il brano è reso coerente da una base motivica comune – elemento, questo, che a nostro avviso fa di *Frühlings Tod*, ben più *Toter Winkel*, il più diretto predecessore di *Verklärte Nacht*. Lo sviluppo cui è sottoposto il motivo *a*, che nella sua struttura intervallare e nelle sue elaborazioni a specchio (cfr. ad esempio lo sviluppo del motivo *a*₁ a partire da *a* e più avanti la sua inversione *a*₂ nelle batt. 44 e seguenti (esempio 8) può essere preso come protomodello di *Grundgestalt*,¹⁹ sta in stretto rapporto con il processo tematico messo in atto nell'op. 4.

Sul piano armonico, sono da sottolineare alcune peculiari concatenazioni accordali, già prefigurate nella scrittura dei *Lieder* coevi:

- nella prima sezione, la tonica Si minore viene raggiunta quasi sempre con ellissi armoniche, direttamente dall'accordo di sesta francese (batt. 5: do#-mi#-sol-si, e 11) o dal secondo grado napoletano (batt. 8), trattati come sostituti della dominante (esempio 9);
- alle batt. 6-7, una serie di accordi vaganti sono collegati mediante condotta cromatica delle parti (la quadriade wagneriana sul II grado do#-mi-sol-si, svincolata dalla funzione sottodominantica, si collega all'accordo di quinta eccedente re-fa#-la#, variante del parallelo della tonica Si minore) (esempio 10);
- a batt. 32-33, la quadriade wagneriana fa-lab-dob-mib risolve nella settima diminuita si-re-fa-lab, ma la fondamentale Si (nella viola seconda, in un parte interna) è in forte urto dissonante, sulla suddivisione forte, con il Sib dei violini, che solo sull'ultimo ottavo della battuta risolve su una nota "buona" dell'accordo (esempio 11).

Proprio la quadriade wagneriana, ossia l'accordo di settima di terza specie sul secondo grado, è il centro accordale attorno a cui ruota una buona parte dei fenomeni armonici di *Frühlings Tod*. Come si legge nella *Harmonielehre*, Schönberg desume questo accordo direttamente dal *Tristano*, e ne dischiude le potenzialità di accordo vagante là dove, come nell'ultimo dei casi trattati, lo svincola dalla sua funzione sottodominantica per collegarlo ad altri aggregati armonici, al di fuori di uno schema cadenzale tradizionale.²⁰

¹⁸ Cfr. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs* cit., p. 191.

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 204.

²⁰ A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia* (1911, 2ª ed. 1922), Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 324-325.

4. Pochi giorni dopo l'interruzione del lavoro su *Frühlings Tod*, Schönberg si dedicò alla composizione di quelli che sarebbero poi stati pubblicati come *Lieder* dell'op. 1. Come ha già mostrato Thieme, nella scrittura pianistica quasi orchestrale di questi *Lieder*, su testi del poeta Levetzow, si può scorgere la stessa fattura del precedente poema sinfonico; il motivo *a* del frammento, inoltre, fa capolino alle batt. 10-11 del primo *Lied*, anche qui trattato in progressione.²¹ In un certo senso, è come se gli esperimenti di musica a programma, sbocciati sul terreno della liederistica, nella liederistica dovessero esser di nuovo riassorbiti, prima di trovare sbocco in modo compiuto nelle successive opere strumentali.

Uno stesso rapporto di complementarità segnerà anche il 1899, il cosiddetto *Dehmel-Jahr*. In *Erwartung* (dall'op. 2), che precede di qualche settimana la composizione di *Verklärte Nacht*, sono prefigurati infatti molti elementi del sestetto: il soggetto (un incontro notturno), l'alternanza di narrazione e discorso diretto, la costruzione musicale simmetrica in relazione alle strofe, l'esplorazione di accordi coloristici con funzione strutturale (nella fattispecie, un accordo per quarte sul *Mib*). La contiguità cronologica e quasi sostanziale tra le due opere è testimone di un dato di fatto che non è stato, forse, sottolineato abbastanza: nella coscienza musicale del giovane Schönberg, liederistica e musica strumentale a programma non occupano territori separati, rappresentano bensì campi dell'immaginazione musicale che si intersecano e in parte si sovrappongono. Analoghi sono i tratti stilistici e gli elementi del linguaggio musicale; comune è in molti casi la fonte poetica, la sorgente dell'ispirazione, ossia la lirica di Dehmel.

Ora, che Schönberg sentisse la poesia di Dehmel, con il suo fondo erotico e soggettivista, intimamente legata a precise scelte musicali che procedono nella direzione di un allentamento della tonalità, è cosa ormai fuori discussione – nel novembre 1913, Schönberg scriveva al poeta: «Lei, più di ogni altro modello musicale, è stato Lei a fissare il manifesto programmatico dei nostri esperimenti musicali»²² – tanto che si può ipotizzare che possa valere anche per il compositore viennese quanto Carl Dahlhaus ha affermato per Wagner, esser l'arricchimento dei mezzi tonali non derivante da un fattore endogeno, da ragioni, cioè, di pura logica interna al sistema tonale, bensì legittimato da un referente esterno e drammaturgico.²³ Come dire che, anche in Schönberg, un fondo programmatico possa aver costituito la piattaforma degli esperimenti atonali o di tonalità allargata, che è, però, problematica d'una tale vastità che in questa sede non può che essere appena accennata.

²¹ Cfr. THIEME, *Studien zum Jugendwerk* cit., p. 215.

²² Lettera a Richard Dehmel, Berlino, 16 novembre 1913, pubblicata per la prima volta da J. BIRKE, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg*, in «Die Musikforschung», XI n. 3, 1958, pp. 279-285.

²³ Cfr. C. DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale* (1971), Firenze, La Nuova Italia, 1983, *passim*.

2343

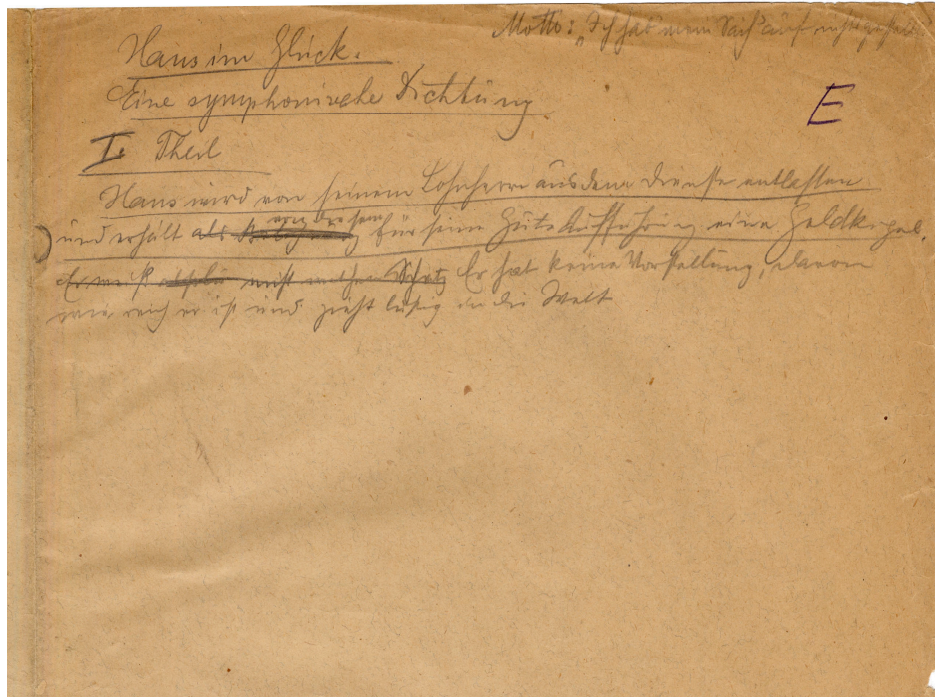
Hans im Glück — Symphonische Dichtung nach dem Buch von Hoffmann

langsam

ESEMPIO 1a – A. SCHÖNBERG, *Hans im Glück*, manoscritto.

[illegible]

ESEMPIO 2a – A. SCHÖNBERG, *Toter Winkel*, frontespizio.



ESEMPIO 1b – A. SCHÖNBERG, *Hans im Glück*, programma.

Toter Winkel
von Gustav Falke

- 1 Dunkle Wasser, dunkle Hügel,
- 2 Schwarzer Himmel, tief und schwer.
- 3 Über Feld auf müdem Flügel
- 4 Kommt ein feuchter Hauch daher.
- 5 Stille Stadt und stiller Hafen.
- 6 Segel hängen schlaff und schwer,
- 7 Markt und Gassen schweigen, schlafen.
- 8 Träge ebbt der Strom ins Meer.

ESEMPIO 3 – A. SCHÖNBERG, *Toter Winkel*, testo di Gustav Falke.

Handwritten musical score for a 6-part setting of "Nun danket alle Gott" by Johann Sebastian Bach. The score is written on 18 staves (6 systems of 3 staves each) in G major (one sharp). It includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "poco rit.", "pp", "pizz.", and "ppp". The score is divided into measures numbered 17 through 26. There are handwritten annotations in red ink, including "etwas zurückhaltend" at the top, "d" and "e" above measures 19 and 20, "d" and "pizz." above measures 22 and 23, and "d" and "pizz." above measures 25 and 26. At the bottom, there are handwritten notes: "Nun ≡ F#m" and "Nun ≡ F#m".

ESEMPIO 4b – A. SCHÖNBERG, *Toter Winkel*, batt. 17-26.

Handwritten musical score for Arnold Schönberg's *Toter Winkel*, measures 27-34. The score is written on ten staves (five systems of two staves each) in G major (one sharp). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp*, *p*, and *f*. Handwritten annotations in brown ink include *arco* above the third staff, *imitation* written twice, *Si Magg.* below the fifth staff, and *a* and *a* written below the fifth and sixth staves respectively. The score is numbered 27 through 34 at the beginning of each system.

ESEMPIO 4c – A. SCHÖNBERG, *Toter Winkel*, batt. 27-34.

U232

Frühlings Tod nach Lenau *2nd* *im Orchester*

Langsam

con ma

ESEMPIO 5a – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, frontespizio.

Frühlings Tod

von Nikolaus Lenau

1 Warum, o Lüfte, flüstert ihr so bang?

2 Durch alle Haine weht die Trauerkunde,

3 Und störrisch klagt der trüben Welle Gang:

4 Das ist des holden Frühlings Todesstunde!

5 Der Himmel, finster und gewitterschwül,

6 Umhüllt sich tief, daß er sein Leid verhehle,

7 Und an des Lenzes grünem Sterbepfuhl

8 Weint noch sein Kind, sein liebstes, Philomele.

9 Wenn so der Lenz frohlocket, schmerzlich ahnt

10 Das Herz sein Paradies, das uns verloren,

11 Und weil er uns zu laut daran gemahnt,

12 Mußt' ihn der heiße Sonnenpfeil durchbohren.

13 Der Himmel blitzt, und Donnerwolken fliehn,

14 Die lauten Stürme durch die Haine tosen;

15 Doch lächelnd stirbt der holde Lenz dahin,

16 Sein Herzblut still verströmend, seine Rosen.

Morte della primavera.

Perchè, aurette, sì flebili scorrete?

Ahi! la nuova pel bosco si diffonde,

E feco tristamente la ripete:

« La gaia primavera se ne muor! »

Il ciel, cearo di nubi, e tenebroso,

In fosche nubi il proprio duolo asconde,

E con tristi querele, il più amoroso

Suo figlio piange, il re de' suoi cantor.

Nelle pompe del maggio ardentemente

Sognò il core l'Eliso a noi rapito,

E, or ebe tutto disparve, anco il cocente

Raggio del sole ne verra a schermir.

Già rumoreggia il tuono, e la bufera

Infuriando scorrazza in ogni lito,

Ma fra i sorrisi muor la primavera.

E rose dal suo sangue scaturir. —

The image displays two pages of a musical score for A. Schönberg's *Frühlings Tod*, measures 18-23. The score is for a large orchestra, including woodwinds, strings, and brass. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings. The first page shows measures 18-20, and the second page shows measures 21-23. The score is written in a system of staves, with each instrument or section having its own staff. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The first page has a handwritten "prima forma" in the top left corner. The second page has a handwritten "A" in the bottom right corner.

ESEMPIO 6 – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, batt. 18-23.

58

55 56 57 *Etwas bewegter* 58 59

1.2.Ob
1.2.Kl [B]
1.2.Fg
1.2.Hr
3.4.Hr
1.2.Trp
Pk

55 56 57 *Etwas bewegter* 58 59

1.Gg
II.Gg
Br
Vcl
Kbs

60 61 62

1.Ob
2.Ob
1.Kl [B]
2.Kl [B]
1.Fg
2.Fg
1.2.Hr
3.4.Hr
Pk

60 61 62

1.Gg
II.Gg
Br
Vcl
Kbs

ESEMPIO 7 – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, batt. 55-62.

Handwritten musical score for A. Schönberg's *Frühlings Tod*, showing variations of a motif. The score is divided into four systems. The first system (batt. 2-3) shows a motif in the right hand with a 'pp' dynamic. The second system (batt. 9-10) shows the motif in the left hand with a 'pp' dynamic. The third system (batt. 12-13) shows the motif in the right hand with a 'pp' dynamic. The fourth system (batt. 46-49) shows the motif in the right hand with a 'pp' dynamic.

ESEMPIO 8 – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, variazioni motiviche.

4 5

1.2.Fl

1.2.Ob

1.Kl [A]

1.2.Fg

1.Hr

1.Gg

II.Gg

Br

Vcl

Kbs

pp

a2

ellini armonica

ESEMPIO 9 – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, batt. 4-5.

20

Handwritten musical score for "Die Entführung aus dem Serail" by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (1, 2), Oboes (1, 2), Clarinets in A (1, 2), Bassoons (1, 2), Horns (1, 2), Trumpets (1, 2), Trombones (1, 2), Violins (1, 2), Violas, Cellos, and Double Basses. The score is written in G major and 3/8 time. It features various musical notations including notes, rests, dynamics (p, f), and articulation marks. There are handwritten annotations in red ink, including a large 'X' over the first two measures, a circled 'f' in the third measure, and a circled 'f' in the fourth measure. The score is numbered 30, 31, and 32 at the top of each system.

ESEMPIO 11 – A. SCHÖNBERG, *Frühlings Tod*, batt. 30-32.

BIBLIOGRAFIA

- T. W. ADORNO, *Sulla preistoria della composizione seriale* (1958), in ID., *Immagni dialettiche*, a cura di G. Borio, Torino, Einaudi, 2004, pp. 177-192
- Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, a cura di A. Meyer e U. Scheideler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001
- W. B. BAILEY, *Programmatic Elements in the Works of Schoenberg*, Ann Arbor, UMI, 1984
- J. BIRKE, *Richard Dehmel und Arnold Schönberg*, in «Die Musikforschung», XI n. 3, 1958, pp. 279-285
- C. DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale* (1971), Firenze, La Nuova Italia, 1983
- W. FRISCH, *The Early Works of Arnold Schoenberg. 1893-1908*, Berkeley, University of California Press, 1993
- R. LEIBOWITZ, *Schoenberg et son école*, Paris, Janin, 1947
- N. LENAU, *Il canzoniere*, trad. italiana di Diego Sant'Ambrogio, Milano, Sonzogno, 1890
- W. REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968
- J. RUFER, *Teoria della composizione dodecafonica* (1952), Milano, Mondadori, 1962
- A. SCHÖNBERG, *Cuore e cervello nella musica* (1946), in *Stile e idea*, a cura di L. Pestalozza, Milano, Rusconi-Paolazzi, 1960, 2ª ed. Milano, Feltrinelli, 1975, pp. 150-177
- A. SCHÖNBERG, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911), inedito, T57.14
- A. SCHÖNBERG, *Entwurf des "Programms" zu einer Symphonischen Dichtung "Hans im Glück"*, s.d., inedito, T27.11.E
- A. SCHÖNBERG, *Introduzione ai quattro quartetti d'archi* (1949), in ID., *Analisi e pratica musicale*, a cura di I. Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, pp. 244-278
- A. SCHÖNBERG, *La mia evoluzione* (1949), in ID., *Analisi e pratica musicale cit.*, pp. 318-331
- A. SCHÖNBERG, *Manuale d'armonia* (1911, 2ª ed. 1922), Milano, Il Saggiatore, 1963
- U. THIEME, *Studien zum Jugendwerk Arnold Schönbergs: Einflüsse und Wandlungen*, Regensburg, Bosse, 1979
- R. VLAD, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini-Zerboni, 1958.